

четающая линейность (движение от момента грехопадения к Страшному Суду) и цикличность, связанную с внутренним соположением основных моментов христианской истории. Как следствие этого, линейность, представленная «петербургским» и «московским» мифами, наполняется апокалиптико-эсхатологическим содержанием, а формирование образа «золотого века» России связывается с мифологемами, разворачивающимися не в линейной, а в циклической последовательности и в соответствии с этим способными символизировать духовность, единство, гармонию и вечность.

Второй тип нарратива, основу которого составляет данная временная модель, характеризуется принципиальной открытостью текста истории, создавая проекцию на гиперисторический уровень. Открытость обеспечивается вычленением репрезентативного героя, существование которого подчинено высшему провиденциальному плану. Таким образом, второй вариант исторического нарратива одновременно декодирует предшествующий исторический текст и формирует свою модель мифа истории.

Н. Ф. Брыкина

г. Волгоград

Жанровая нестандартность поэмы Венедикта Ерофеева «Москва-Петушки» как следствие особенностей авторского сознания

Один из основателей американского прагматизма Уильям Джеймс писал еще в начале XX века: «Наше нормальное бодрствующее сознание, разумное сознание, как мы его называем, – это не более чем один особый тип сознания, в то время как повсюду вокруг него, отделенные от него тончайшей преградой, лежат потенциальные совсем другие формы сознания. Мы можем прожить жизнь и не подозревая об их существовании; но стоит применить уместный стимул, и они появятся во мгновение ока и во всей полноте: определенные умонастроения, которые, возможно, где-то могут быть применены и приспособлены» [1, с. 107].

Измененные состояния сознания (ИСС) тесно связаны с проблемой виртуальных реальностей и семантикой возможных миров. В широком смысле любые ИСС – это виртуальные реальности: «Под измененными

состояниями сознания понимают состояния сознания человека, отличающиеся от обычного: психотический или шизофренический параноидальный бред, наркотическое или алкогольное опьянение, гипнотическое состояние, изменение восприятия мира под действием наркоза» [2, с. 332].

Главный герой поэмы, Веничка Ерофеев, является своеобразным двойником автора, его alter ego. Оба они пребывают в состоянии измененного сознания. Прежде всего, этому способствует чрезмерное употребление алкоголя, однако не менее важным является и наличие у писателя душевной болезни. Хотя и сам по себе «алкоголизм – тоже психическое заболевание» [3, с. 141].

Авторское определение текста как поэмы, скорее, имеет под собою цель интертекстуальной отсылки к столь любимому Ерофеевым Гоголю и его «Мертвым душам». Каноническому жанру поэмы «Москва – Петушки» не отвечает, так как в ней обнаруживается множество следов, связей, позволяющих говорить об ее архитектекстуальности, и именно это делает текст «Москвы – Петушков» нестабильной, деформированной и специфической структурой.

Чаще всего поэму причисляют к жанру романа-путешествия. Прием путешествия, как известно, использовали Л. Стерн, Н. Карамзин, А. Радищев. Однако представленные писатели описывали то, что они видят вокруг себя, то есть их взгляд был направлен изнутри наружу. В «Москве – Петушках» этот взгляд изнутри наружу могло бы символизировать окно, точнее, вид из окна. Однако, в отличие от иных героев-путешественников, ерофеевский герой не смотрит в окно. По справедливому замечанию В. Курицына, «солидную часть пути он даже проводит в тамбуре, где окна нет совсем» [4, с. 144–145]. Картины за окном не сменяют друг друга, и даже когда во второй половине романа герой все-таки вглядывается в законное пространство, картины не возникает: в наступившей ночной тьме различимы только безликие огни. Для Ерофеева окно, так же, как и для героев Сигизмунда Кржижановского [5], – не окно, а «нет»-окно, «минус»-окно, оно не таит за собой *ничего*. Поэтому взгляд героя, скорее, можно определить как взгляд внутрь себя. Этот взгляд проникает далеко в глубь сознания, блуждает в нем и, не найдя выхода, порождает непривычные для обычного читателя образы. И именно это порождает множество жанровых определений данного текста.

Многочисленные исследователи поэмы по-разному определяют жанр «Москвы – Петушков»: «роман-анекдот» (С. Чупринин), «эпическая поэма» (М. Эпштейн), «поэма-странствие» (М. Альтшуллер), «житие» (А. Кавадеев, О. Седакова), «мениппея, путевые заметки»

(Н. Живолупова), «стихотворение в прозе, баллада, мистерия» (С. Гайсер-Шнитман) и т. д. Каждый из исследователей по-разному обосновывал предложенную дефиницию, и таким образом поэма попадала в разряд то одной, то другой традиции.

Не опровергая ни одной из предложенных ранее версий, мы, однако, считаем, что такое множественное прочтение жанровой природы поэмы стало возможным лишь благодаря необычному и неоднозначному состоянию авторского сознания.

Начинается путешествие как реальное, но чем ближе к финалу, тем все более и более автор-герой погружается в свое бессознательное, постепенно «вытаскивая» с разных его полочек уникальные и невероятно большие по объему знания о мировой литературе, истории и культуре в целом. Уникальное сочетание всех этих знаний позволяет Веничке-Венедикту продвигаться все дальше и дальше в глубь мифологии и культурных архетипов.

В итоге, Ерофеев как бы играет всевозможными жанрами, в результате чего образуются жанровые коллажи. Нередко и сам автор в тексте говорит о смешении жанров: «Черт знает, в каком жанре я доеду до Петушков... До этого все были философские эссе и мемуары, все были стихотворения в прозе, как у Ивана Тургенева. Теперь начинается детективная повесть» [6].

Неумеренное употребление алкоголя способствует изменению авторского сознания. Измененные состояния сознания (ИСС) характеризуются, в первую очередь, изменением языка и речи человека, так как непосредственным репрезентантом сознания является язык в его речевой форме.

В монографии Д. Л. Спивака «Язык при измененных состояниях сознания» [7] были суммированы и систематизированы результаты специальных языковых тестов, с помощью которых по методике ЛИСС (лингвистика измененных состояний сознания) были проведены многочисленные наблюдения людей, находившихся в ИСС (спортсмены, пожарники, больные, принимающие определенные препараты и пр.), одновременно фиксировались их поведенческие и физиологические показатели. В результате выяснилось, что по мере углубления в ИСС в речи человека, прежде всего, возрастает роль ударения и интонации в передаче лексических и грамматических значений, синтаксических отношений.

Попробуем применить полученные выводы к тексту поэмы. О роли ударения и интонации в поэме писал еще Ю. Б. Орлицкий в статье «“Москва – Петушки” как ритмическое целое» [8]. Исследователь выяснил, что «насыщенность прозы Ерофеева метрическими фрагментами превышает

среднюю “норму” русской прозы его времени» [8]. Владимир Муравьев, друг писателя, считает так же: «Чтобы толком воспринимать ерофеевскую прозу, надо читать ее как поэзию, благо и в языке ее, и в ритмике то и дело чувствуется стихотворная ориентация» [9].

От себя же добавим, что обилие самых разных повторов, устойчивых сочетаний – один из наиболее заметных способов ритмической упорядоченности в произведении. При этом, однако, большинство повторов носит чисто речевой характер, это – риторические повторения «ключевых» слов и фигур речи. Приведем несколько примеров: «О, тщета! О, эфемерность! О, самое бессильное и позорное время в жизни моего народа – время от рассвета до закрытия магазинов!» (С. 25); «О, эта утренняя ноша в сердце! о, иллюзорность бедствия! о, непоправимость!» (Там же); «О, пустопорожность! О, звериный оскал бытия!» (С. 31); «Зато по вечерам – какие во мне бездны! – если, конечно, хорошо набраться за день, – какие бездны во мне по вечерам!» (С. 35) и т. д. Ср. также в предпоследней главе троекратное (!) повторение роковой для героя фразы-открытия «Нет, это не Петушки!» (С. 163).

Явный акцент на ударениях и особенность передачи интонации, в принципе не свойственные прозаическому тексту, позволяют нам, основываясь на заключениях Д. Л. Спивака, говорить о том, что «язык текста» находится в ИСС.

Поэма также обнаруживает неожиданное сближение ритмики, синтаксиса и прочего со словесным строем молитвы. Поэтому как нельзя лучше к тексту «Москвы – Петушков» подходят рассуждения Н. Б. Мечковской о том, что «фидеистическое слово и поэтическую речь сближает еще одна черта, связанная с их fasciniрующим* воздействием на адресата: они обладают максимальной способностью убеждать, волновать, внушать, завораживать... Они завораживают ритмом, звуковыми и смысловыми переключками, странным и одновременно точным подбором слов, метафоричностью, способной, ошеломив, вдруг обнажить таинственные связи явлений и бездонную глубину смысла» [10, с. 45–46].

Здесь следует добавить, что лексика и грамматика не только отражают работу сознания, но и провоцируют ИСС – когда мы используем соответствующую лексику, то приводим себя в ИСС, – на этом основаны многие приемы психотерапии и аутотренинга. Получается, что автор намеренно вводит своего героя в измененные состояния сознания как бы

* Фасцинация (лат. *fascinatio* – околдовывание, зачаровывание, завораживание) – термин психологии, обозначающий специально организованное словесное воздействие на человека, обладающее повышенной силой убеждения и/или внушения.

«с двух сторон»: во-первых, непосредственно употреблением алкоголя, во-вторых, использованием соответствующего строя языка.

Смыслы слов в поэме, однако, по-разному обнаруживают себя во внутренней и внешней речи субъекта. В психоанализе, например, речь пациента всегда обращена к себе и к Другому. «В силу того, что любое ИСС с его специфическим психическим содержанием вносит свой смысл в слово, язык и речь субъекта становятся носителями бесконечного множества смыслов, относящихся к различным ИСС, с соответствующими вероятностями их актуализации» [11, с. 12].

Речь, наполненная рефлексивным размышлением, может быть как защитной, более внешней, так и речью, порождающей подлинно новый личностный смысл – речью в большей степени для себя. ИСС – это вечный ход взаимодействия внутренней и внешней речи. Более того, именно это взаимодействие и делает речь живой, эмоциональной, с ошибками и оговорками, с внезапным рождением личностных неологизмов, неправильным употреблением слов – речью, где бессознательное оживляет сознание, давая место, с одной стороны, простору фантазиям, ассоциациям, свободе творчества без чрезмерного контролирования ответных реакций Другого и, с другой стороны, – эмпатии, идентификации, проекции и интроекции при фокусировании на Другом. В нашем случае этот Другой и есть внутреннее «я» нашего героя, с которым он диалогизирует и к которому беспрестанно обращается. Как справедливо считает исследователь М. Липовецкий (и мы разделяем его точку зрения), «драматизирующий повествование диалогизм романа Ерофеева реализуется на нескольких уровнях» [12].

В поэме представлена необычная модель коммуникативной ситуации нарратива – повествователь является также и субъектом речи, причем множественным.

Во-первых, то, что мы читаем, вполне можно представить как сообщаемое нам повествователем. Как отмечает Е. В. Падучева: «Специально устная форма повествования неоднократно обыгрывается в поэме Вен. Ерофеева “Москва – Петушки” – например, когда серию рецептов “коктейлей”, предлагаемых читателю, автор заключает словами: “Вы хоть что-нибудь записать успели? Ну вот, пока довольно с вас”» [13, с. 202].

Во-вторых, наличие якобы различных субъектов разговора (на самом деле существующих лишь в сознании главного героя): Веничка – Веничка (еще: Веничка – веничкино сердце; Веничка – веничкин разум); Веничка – читатель; Веничка – Господь; Веничка – Ангелы; Веничка – пассажиры-попутчики (в том числе и Сфинкс, царь Митридат, эринии, камердинер

и др.); Веничка – сын; Веничка – Горький; Веничка – «княгиня». Такие моно-диа-полилоги и составляют основу текста «Москвы – Петушков».

Диалогизм повествования Ерофеева поддерживается и стилистически. Например, различием в «моно(диа)логе» Венички с Веничкой местоименного оформления обращения к самому себе посредством «я» и «ты». Например, из воспоминаний о покупке гостинцев для любимой и ребенка: «Это ангелы *мне* напомнили о гостинцах, потому что те, для кого они куплены, сами напоминают ангелов. Хорошо, что купил... А когда *ты* (можно было бы предположить использование формы “я”) их вчера купил? Вспомни...» (С. 27). Или: «– Да брось ты, – отмахнулся я *сам от себя*, – разве суета *мне твоя* нужна? Люди разве *твои* нужны? До того ли *мне* теперь?...» (С. 26) (курсив наш. – Н. Б.) То есть внутри речи одного персонажа (Венички), внутри разговора героя с самим собой звучат различные местоимения, внутренний монолог превращая во «внутренний диалог».

Самыми главными в диалогизации повествования являются обращения героя к самому себе: «Ничего, ничего, – сказал я *сам себе*, – ничего. <...> Все идет как следует. Если хочешь идти налево, *Веничка*, иди налево, я *тебя* не принуждаю ни к чему...» (С. 25), а также размышления героя, которые тоже можно представить как внутренний философский диалог с самим собой: «Если человеку по утрам бывает скверно, а вечером он полон замыслов, и грез, и усилий – он очень дурной, этот человек. Утром плохо, а вечером хорошо – верный признак дурного человека. <...> Если по утрам человек бодрится и весь в надеждах, а к вечеру его одолевает изнеможение – это уж точно человек дрянь, деляга и посредственность. <...> Кому одинаково любо и утром, и вечером,... – так это уж просто мерзавцы. <...> Кому одинаково скверно и утром, и вечером – ...это уж конченный подонок и мудозвон» (С. 35).

С первого взгляда, такие размышления – абстрактное отношение вообще, пафос как таковой. Веничке якобы трудно разрешиться конкретной моралью. Однако важную роль здесь играют супрасегментные единицы: «Понимание приходит в пространство между словами, в интервале, прежде чем слово схватывает и оформляет мысль,... этот интервал – безмолвие, не нарушенное знанием; оно открыто, неуловимо и внутренне полно» [14].

Может быть, именно подобную организацию текста имеет в виду А. Генис, когда пишет: «По мере продвижения к Петушкам в тексте наращиваются элементы бреда, абсурда. Мир вокруг клубится, реальность замыкается на болезненном сознании героя. <...> Здесь все рифмуется со

всем – молитвы с газетными заголовками, имена алкашей с фамилиями писателей, стихотворные цитаты с матерной бранью. В каждой строчке кипит зачатая водкой небывалая словесная материя. Пьяный герой с головой погружается в эту речевую протоплазму, оставляя трезвым заботиться о ее составе. Сам Веничка просто доверяется своему языку» [15, с. 51–52].

В поэме много фантастичного, ирреального, провокационного; в ней сочетаются религиозные мотивы и крайний (но не грубый) натурализм. Все это делает жанровую природу поэмы весьма свободной и открытой. Эта свобода и открытость есть выражение совершенной свободы и открытости авторского сознания. Наиболее ярко это проявляется в «драматизирующем повествовании диалогизме».

Каждый элемент такой жанровой конструкции соотносится с другими, такими же полноправными элементами и со всей моделью текста в целом. Все мешается со всем: жанры, стили, интер-тексты; и, тем не менее, вся эта мешанина представляет собой целостный завершенный акт сознания. Хотя бы и измененного.

-
1. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. М., 1999.
 2. Волков Ю. Г. Человек : энцикл. словарь. М., 1999.
 3. Руднев В. П. Философия языка и семиотика безумия : избр. работы. М., 2007.
 4. Курицын В. Русский литературный постмодернизм. М., 2001.
 5. См. об этом: *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического : избранное. М., 1995.
 6. *Ерофеев В. В.* Москва – Петушки // Ерофеев В. Собр. соч.: В 2 т. М., 2001. Т. 1. Здесь и далее ссылки на это издание даются в тексте в круглых скобках с указанием страницы.
 7. *Спивак Д. Л.* Язык при измененных состояниях сознания. Л., 1989.
 8. *Орлицкий Ю. Б.* «Москва – Петушки» как ритмическое целое: (Опыт интерпретации) // Литературный текст: проблемы и методы исследования // Анализ одного произведения: «Москва – Петушки» Вен. Ерофеева : сб. науч. тр. Тверь, 2001.
 9. *Муравьев Вл.* Высоких зрелищ зритель // Ерофеев В. Собр. соч.: В 2 т. М., 2001. Т. 1.
 10. *Мечковская Н. Б.* Язык и религия : пособие для студентов гуманитар. вузов. М., 1998.
 11. *Россохин А. В.* Личность в измененных состояниях сознания в психоанализе и психотерапии. М., 2004.
 12. *Липовецкий М.* «С потусторонней точки зрения»: (Специфика диалогизма в поэме Венедикта Ерофеева «Москва – Петушки») // Рус. лит. XX в. : направления и течения. Екатеринбург, 1996. Вып. 3.
 13. *Падучева Е. В.* Семантические исследования. М., 1996.
 14. *Померанц Г. С.* Кришнамурти и проблема религиозного нигилизма // Идеологич. течения совр. Индии. М., 1965.
 15. *Генис А.* Иван Петрович умер : ст. и расслед. М., 1999.